

Ambivalente Auflösung, polyvalente Perspektiven und misstrauische Unschärfe. Zu den Arbeiten von Matthias Meyer

Text von Sandra Dichtl

aus: MATTHIAS MEYER: On What is Really Seen – Vom tatsächlich Sichtbaren, Kerber Verlag, Bielefeld, 2012

(Please scroll down for English version)

Braune Algen winden sich, zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion lavierend, in der nahezu quadratischen Arbeit Kelp von 2010 der gleißend hellen Wasseroberfläche entgegen. Um die Tiefenwirkung in der Darstellung von Natur auf der zweidimensionalen Leinwand zu steigern, verlagert Matthias Meyer das Geschehen in die Tiefen der Unterwasserwälder. Ein Effekt, der den Eindruck von Tiefenräumlichkeit verstärkt. In der Darstellung zwar deutlich als Pflanzenform erkennbar und von Luftblasen umspielt, wird bei näherer Betrachtung jedoch deutlich, dass die Ausführung der Pflanzen, zu denen auch das hier dargestellte Kelp gehört, in Andeutungen verharrt. Denn Meyer wird in der Naturdarstellung nicht akribisch, detailliert und fotorealistisch, sondern skizziert die blattähnlichen Wedel mit kalligrafischen Pinselschwüngen. Dieser Detailreichtum löst beim Betrachter eine Fülle Assoziationen aus, obwohl vieles verschleiert und diffus wirkt. Diese Darstellung des Kelps aus der Unterwasserperspektive reiht sich im Schaffen Matthias Meyers in eine Folge von Wasserthemen, wie Sümpfen, Wasserfällen oder Wasseroberflächen ein, die auch in einem übertragenen Verhältnis zu der Maltechnik des Künstlers stehen.

Alles ist im Fluss

Meyer arbeitet mit fluiden, lasierenden Mitteln wie stark verdünnter Ölfarbe und Lösungsmitteln, die Wassertropfen gleich von der Leinwand zu rinnen scheinen. Die treppenförmigen Abstufungen von Wasserfällen wie jene der Saalach, einem Fluss der durch Österreich und das bayerische Berchtesgadener Land fließt, setzen in den gleichnamigen Gemälden mit diesen auf die Malerei selbst verweisenden Mitteln das Moment des Fließens um. Abstrakte Acrylskizzen, die auf Basis fotografischer Vorlagen entstehen, bilden Meyers Ausgangspunkt. Die Übertragung der Motive auf Leinwände geschieht ohne Vorzeichnung in direkter und rascher Umsetzung, wobei die Farbe nass in nass aufgetragen wird. Infolgedessen überlagern sich Malschichten nahezu transparent und auflösende Konturen und kontrollierte Farbverläufe, zum Teil aus der Entfernung aufgespritzt, bestimmen den flüssigen, lasierenden Eindruck. Um diese Verläufe beim Malen zu kontrollieren, bringt Meyer die Leinwand in die Horizontale, dennoch erzeugt die laufende Farbe auch ein Moment des Zufalls, das die verführerische Schönheit der Arbeiten bricht. Dazu kommt der Effekt des Verwischens, der Unschärfe, einem Topos, dessen Bedeutung und malerischer Verwendung im Œuvre von Matthias Meyer eine besondere Rolle zukommt.

Die Abwesenheit des Individuums

Matthias Meyer, geboren 1969, ist in erster Linie ein Stadt- und Landschaftsmaler. Waren es um 2000 zunächst – mehr oder weniger unscharf-verwischte – urbane Stadtgebiete, beginnen Motive wie Wasseroberflächen und extreme Fernsichten Meyers Malerei in den letzten Jahren zunehmend abstrakt werden zu lassen. Selten beleben Figuren die Darstellungen, die formal – zumeist im städtischen Raum – kaum mehr als die Rolle entindividualisierter Silhouetten von pflanzlichen Strukturen in der Natur übernehmen. Pflanzen scheinen ihm, ebenso wie Architekturen, nur ein motivischer Vorwand für suggestive Gemälde zu sein, die in erster Linie Formwerdung und Auflösung thematisieren. Auch bei den Arbeiten zu den Menschenmengen des indischen Pilgerfestes, Maha Kumbh Mela von 2007, sowie jenen zur Nigerianischen Hauptstadt, Lagos von 2010, werden Menschen vor allem zu einem Mittel, um Tiefenräumlichkeit zu erzeugen. Sowohl das Motiv des Festes als auch das der Stadt sind gekennzeichnet durch unfassbare Menschenmassen, die Meyer in der Manier traditioneller Schlachtengemälde gestaltet. Diese Mittel werden auch bei den Arbeiten zu Massentanzveranstaltungen, wie in Rio (Baile Funk, Rio, beide von 2008) oder jenen der Laser Show (und Sensation White, beide von 2008) vom Künstler als fotografische Vorlagen gesucht, gesammelt und zur Belebung eines unendlichen Bildraumes verwandt. Ausgangssituation sind für Meyer stets fotografische Vorlagen, die – selbstaufgenommen oder gefunden – imaginäre Reisen an die entlegensten Orte der Welt und des Alls ermöglichen. Sachliches Erfassen der Wirklichkeit, beziehungsweise des Bildausschnitts durch die Kamera ermöglicht die Wiedergabe der Realität oder Natur mit möglichst großer Distanz und erhöht damit sowohl Neutralität als auch Authentizität.

In der Serie Waterpaintings sind so viele lasierende Farbschichten übereinandergelegt, dass das darunterliegende Ausgangsmotiv verschwindet und die Transparenz der Opazität weicht. Diese Arbeitsweise ist für Meyer bezeichnend: Einander überlagernde Arbeitsschritte münden in verschiedene serielle Themencluster. Wie im Fall von Kelp, das dem Motivkreis der Riffe zuzuordnen ist, bleibt der Ausgang dabei selbst für den Künstler zunächst offen. Erst im Verlauf der Bearbeitung entwickeln sich die motivische Zugehörigkeit der Themen, beziehungsweise die Bildtitel. Meyers Arbeitsweise ist dabei am Ehesten als prozessual zu bezeichnen. Die Entscheidung zugunsten englischer Titel erklärt sich durch die verringerte Vorbelastung der Worte, zugunsten einer freieren Herangehensweise beim Betrachten.

Distanz-Landschaften

Vor allem Meyers vielfältiger Umgang mit Perspektiven gibt Aufschluss über seinen Umgang mit der traditionellen Gattung der Landschaftsmalerei. Ausgehend von deren Rolle als paradiesischer Ausblick in der römischen Wandmalerei, ihrer Bedeutung als Folie für biblische oder profane Darstellungen im Mittelalter, der besonderen Weiterentwicklung durch die niederländischen Maler im 15. Jahrhundert bis hin zur

Wende in der Erforschung der Natur in der Renaissance und ihrer Funktion als Seelenlandschaft in der Romantik, versammelte die Landschaftsdarstellung in der Malerei immer wieder dieselben charakteristischen Elemente: Bäume, Berge, Wasser. Im Wechsel von Detailversessenheit und naturwissenschaftlichem Interesse kam dem Naturstudium im Verlauf der Jahrhunderte eine mehr oder weniger große Rolle zu. Besonders im 18. Jahrhundert begann sich der Anspruch an die Landschaftsmaler zu verändern, topografische Genauigkeit rückte verstärkt in den Fokus. Die Vedutenmalerei schilderte detailgetreu markante Gebäude oder landschaftliche Gegebenheiten, die einen Ort charakteristisch kennzeichnen, und nutzte dabei häufig das Mittel des erhöhten Betrachterstandpunktes.

Zunächst (um 2000) führt Meyer noch zentralperspektivisch angelegte Stadtansichten aus, doch zunehmend werden in der Folgezeit die Perspektiven seiner Stadt- und Naturlandschaften ungewöhnlicher, der Wechsel zwischen Nähe und Distanz deutlicher. Die Wahl der dargestellten Gebäude in den Ansichten von Städten wie Amsterdam, Brüssel, Essen, Frankfurt am Main etc. (vor allem 2000 bis 2002) fällt im Vergleich zur traditionellen Vedute auf unspektakuläre Bauten. Distanzierende Straßenbahnen, Brückengeländer, Wasserwege oder U-Bahn-Trassen, gepaart mit einer tendenziellen Untersichtigkeit machen einen topografischen Überblick oder das Gefühl einer Integration des Betrachters ins Bildgeschehen unmöglich. Die horizontal zum Bildträger verlaufenden Lamellen einer Jalousie bei dem Interieur Restaurant von 2006 erfüllen eine vergleichbare Funktion. Die hier geschaffene Distanz steht in reizvollem Kontrast zur eigentlichen Nähe der Darstellung. 2008 wählt der Maler den Außenring des kabinenlosen „London Eye“, wobei die sehr hohe Fallhöhe sowie die nächtliche Beleuchtung schiere Schwindelgefühle erzeugen. Auch bei den Interieurs ist die Wahl der architektonischen Motive von baulichen Begebenheiten geprägt, bei denen Effekte der Räumlichkeit in den Vordergrund rücken, so z. B. bei der sich in den Tiefenraum öffnenden Kuppel des Sienneser Doms von 2004. In den Waterpaintings (2008–2010) dagegen öffnet sich die extrem weite Perspektive hin zu einem unendlich erscheinenden Himmel, der Betrachterstandpunkt ist nicht mehr im Bild verankert. Am deutlichsten wird die perspektivische Entwicklung bei den aktuellen Arbeiten der Serie Satellites, die die extremste Perspektive wählen: den senkrechten Blick auf unsere Erde, aufgenommen von einem Satelliten im Weltall.

2006 stieß der Maler bei Recherchen auf traditionelle Baugerüste aus Bambus in der chinesischen Metropole Hongkong. Diese Gerüste der als Scaffoldings bezeichneten Serie organisieren den Bildraum des gesamten Zyklus, bei dem der Maler uns erneut nicht Sehenswürdigkeiten und markante Orte, sondern in erster Linie hohe Gebäude und deren bauliche Struktur vorführt. Diese Gitterstrukturen wie in Hongkong 4 von 2007 ist ein diffizil aufgebautes Raster, das eine faszinierende Tiefenräumlichkeit erzeugt. Von Rosalind Kraus als „ein Emblem der Moderne“^[1] bezeichnet, finden sich für dieses formale Mittel frühe Beispiele etwa bei Piet Mondrian, Hans Arp, Man Ray und Josef Albers: „Das Raster ist zweifellos die formelhafteste Konstruktion, die man auf eine ebene Bildfläche projizieren kann, und zudem dankbar unflexibel. [...] Denn das Raster folgt der Leinwandfläche, es verdoppelt sie. [...] mit seinem Liniengewebe

erzeugt es ein Abbild der Gewebestruktur der Leinwand. [...] Das Raster offenbart also die Fläche nicht, legt sie nicht – endlich – frei, sondern verhüllt es durch eine Wiederholung.“[2] Die Staffelung der gerasterten Flächen wird für Matthias Meyer zu einem Mittel die Tiefenräumlichkeit seiner Bildflächen herzustellen.

Fotografierte und gemalte Realität

Doch was bewirkt die Aufgabe eines unmittelbaren Eindrucks zugunsten der Verwendung von fotografischen Vorlagen? Traditionell suggeriert die Malerei, ein Medium der Illusion zu sein, wohingegen die Fotografie als Technik zur Erzeugung eines ‚wahren‘ Abbildes der Wirklichkeit imstande ist. Vor allem dieser Zusammenhang ist der Grund, dass die Fotokunst bis in die 1970er Jahre um die Anerkennung ihres Status als Kunstgattung kämpfen musste, obgleich sich bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts, bedingt eben durch die fortschreitende technische Entwicklung und die Möglichkeiten der Fotografie, scheinbar alle Voraussetzungen für die Malerei selbst änderten, was schließlich in einen steten Konkurrenzkampf beider Gattungen mündete: Als beispielsweise das historische Paris um 1850 der modernen Metropole weichen musste, war diese Stadt tausendfaches Motiv der neuen Erfindung Fotografie, deren mechanisch und chemisch hergestellte Bilder eine Detailgenauigkeit besaßen, die bei den bis dato manuell gefertigten Bildern undenkbar war. Zudem zog diese moderne Metropole fortschrittsbegeisterte Künstler in Scharen an. Diese Faszination zeigt sich auch in der Entwicklung einer vollkommen neuen Malerei, die nicht mehr bloß auf das ästhetisch Ansprechende, sondern auf eine Darstellung der Vorgänge des Sehens im Auge des Betrachters abzielte: dem Impressionismus. Hubertus Gaßner spricht in Abgrenzung zur Fotografie sogar von einer „Betonung der manuellen Herstellung“ bei der impressionistischen Malweise „z. B. durch komplette oder partielle Unschärfe und Weichzeichnung, durch Verwischung, skizzenhafte Ausführung, Hervorhebung der Malfaktur und der haptischen Textur der materiellen Oberfläche des Bildes.“[3] Eine weitere stilistische Facette kam mit der Bewegungsunschärfe hinzu – ursprünglich ein unliebsamer Nebeneffekt langer Belichtungszeiten. Erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Empfindlichkeit des Fotomaterials soweit fortgeschritten, dass Bewegungsabläufe festgehalten werden können. Unschärfe in der Malerei oder in der Fotografie wird damals wie heute auch eingesetzt, um der hektischen, die Sinne überfordernden Gegenwart zu entfliehen und im Auge des Betrachters ein verklärtes Idyll zu evozieren. Andererseits versucht man etwa mittels der Bewegungsunschärfe der pulsierenden, lebendigen Gegenwart möglichst nahezukommen. Zwischen diesen beiden Polen – Weltflucht einerseits und Suche nach der größtmöglichen Lebensnähe andererseits – bewegen sich auch die Arbeiten von Matthias Meyer. Dieses Moment lässt sich anhand der Darstellung der Kreuzung Charing Cross, 2002, dem topografischen Mittelpunkt Londons besonders deutlich schildern. Durch den vertikalen Verlauf der Farbe im Bereich der Fensterscheiben der U-Bahn wirkt das Transportmittel selbst statisch, während die vorbeihetzenden Figuren durch horizontale Verläufe in Bewegung gezeigt werden. Wie in Meyers Landschaften nutzt der Künstler auch hier schnelle Pinselstriche, um die Unschärfe unmittelbarer Seheindrücke malerisch umzusetzen.

Das Misstrauen am Bild

„Das Photo ist zuverlässiger und glaubhafter als jedes Bild. Es ist das einzige Bild, das absolut wahr berichtet, weil es ‚objektiv‘ sieht; ihm wird vorrangig geglaubt, auch wenn es technisch mangelhaft und das Dargestellte kaum erkennbar ist.“[4] Meyers Professor an der Düsseldorfer Akademie, Gerhard Richter, hat mit seinen Verwischungen von fotorealistischen Abmalungen beiläufiger Motive aus Zeitungs- und Illustriertenausschnitten den technischen Mangel der Fotografie – die Unschärfe – als Kategorie des Misstrauens an der generellen Wirklichkeitsnähe des gemalten und fotografischen Bildes bekannt gemacht. Aber es waren die – wie Matthias Meyer – zwischen 1955 und 1975 geborenen Maler, zu denen auch die „neuen Realisten“ oder die Künstler der Neuen Leipziger Schule gehören, die für ein Wiederaufblühen der Malerei sorgten. Die Darstellung von Landschaft wiederum ist stark in Abstraktionsprozesse der Gegenwart einbezogen, weshalb es viele ungegenständliche Formulierungen dieses Sujets gibt. Die Unschärfe, als Ausdruck dieses Misstrauen scheint neben einer Vielzahl von zeitgenössischen Malern/-innen und Fotografen/-innen, zum Beispiel Karin Kneffel (*1957), Wolfgang Ellenrieder (*1959) oder Michael Wesely (*1963), auch in Matthias Meyers Arbeiten präsent und gerade durch den Einfluss der computergestützten Bildtechniken geprägt zu sein. Als malerischer Vorläufer der Unschärfe kann das bereits von Leonardo da Vinci eingesetzte „sfumato“ als eine Art rauchiger Dunstschleier gesehen werden. Neben Rembrandts Interieurs und Porträts, in denen Unschärfe und extreme Schatten den Bildraum beherrschen, sind es in der romantischen Landschaftsmalerei schließlich Schleier von Nebel, Wolken, Dunst und Mondlicht, die eine Unschärfe erzeugen. Stets bezeichnet sie den Raum zwischen dem Deutlichen und dem Nichtsehen. Um sie sichtbar zu machen, muss zunächst – wie bei den Impressionisten – das Sehen selbst thematisiert werden. Im Fokus steht dabei die Frage nach der ‚wahren‘ Wiedergabe der wahrgenommenen Wirklichkeit und der Funktion des gemalten Bildes für eben diese, unsere Wahrnehmung. Deutlich wird so die Doppelfunktion des Abbildens in der Spannung von naturgetreuer Wiedergabe und Autonomie der künstlerischen Mittel, was die Unschärfe als künstlerisches Mittel befähigt, Gegensätze zu vereinen.[5]

Auch bei Meyers Gemäldezyklen zu den religiösen Festen in Indien und Lagos, sowie seinen Interieurs ist der Einsatz von Unschärfe bereits deutlich ausgeprägt. Als unscharfe Schemen verschwimmen auch in Naturdarstellungen wie Wald 7, Baumstämme hinter einem Vorhang dichter Regentropfen oder zwischen den Strahlen einfallenden Sonnenlichts (Serie Forests, Wald 2–5). Im Fall der Bogs (Sümpfe) wird die Unschärfe vor allem in den Hintergründen und auf Wasseroberflächen sichtbar. Zwischen den Gerüsten in Hong Kong lösen sich Gebäude auf und rücken geometrische Reklametafeln in den Vordergrund. Bis zur totalen Gegenstandslosigkeit verwischt und dadurch fast zur Auflösung als höchste Steigerung der Unschärfe gebracht, erscheinen die Motive der Serien View down und Into deep, sowie Street von 2009. Durch das Motiv des Gitters suggeriert das quadratische Format eine tiefe Häuserschlucht, in deren Mitte eine Straße verläuft. Die extreme Verwischung jedoch löscht jeglichen Bildgegenstand aus, was bleibt ist eine Ahnung des Dargestellten. Die

Serie Water Paintings von 2010 scheint diesen Prozess der durch Unschärfe bedingten Auflösung an einen vorläufigen Endpunkt zu führen. Das architektonische Gerüst der zugrunde liegenden Ausgangsfotografie ist völlig verschwunden, der Farbauftrag dagegen sehr dicht. Die Tendenz zur Auflösung des Gegenständlichen in Meyers Werk ist hier vollzogen. Das Changieren zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, ein auch durch Meyers Maltechnik evoziertes Phänomen, ist nicht mehr wahrnehmbar. Hier ist die Unschärfe im Grad der Ungegenständlichen angelangt.

SANDRA DICHTL, geboren 1980 in München, freie Autorin und Kuratorin. Künstlerische Leiterin des Dortmunder Kunstvereins. Lebt und arbeitet in Dortmund; Beiträge u. a. zu Friederike Klotz, Andreas Golinski und Franz West.

[1] Rosalind Krauss, „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition“, in: October, 18, Herbst 1981, S. 47–66, hier: Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1317 ff.

[2] Ebd.

[3] Hubertus Gaßner, „Unscharf – Bilder der Einbildung“, in: UNSCHARF. Nach Gerhard Richter, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Hubertus Gaßner und Daniel Koep, Ostfildern-Ruit 2011.

[4] Gerhard Richter, „Notizen 1964–1965“, in: Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.): Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, Frankfurt am Main/Leipzig 1996, S. 25.

[5] Siehe hierzu: Marc Wellmann, Die Entdeckung der Unschärfe: Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2005; und Wolfgang Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002.

Unresolved Dissolution, Multivalent Perspectives and Dubious Blurring: The Paintings of Matthias Meyer

Text by Sandra Dichtl

from: MATTHIAS MEYER: On What is Really Seen – Vom tatsächlich Sichtbaren, Kerber Verlag, Bielefeld, 2012

Swaying between the figurative and the abstract, brown strands of seaweed wind their way up towards the dazzlingly bright surface of the water in *Kelp*, an almost square painting from 2010. To intensify the effect of depth in his depiction of nature on the two-dimensional canvas, Matthias Meyer locates his subject in the depths of underwater forests; in doing so, he strengthens the impression of spatiality. On closer inspection, however, it becomes apparent that the kelp – clearly recognisable as a plant form amid a swirl of bubbles – is vaguely suggested in its manner of depiction. Meyer is not meticulous, detailed and photorealist in his representation of nature; instead he sketches the leaf-like fronds in calligraphic sweeps of his brush. Such a wealth of detail evokes a host of associations in the viewer – even if much is concealed and blurred. In Matthias Meyer's work, this representation of seaweed from an underwater perspective takes its place in a line of watery motifs such as bogs (wetlands), waterfalls, or the surfaces of bodies of water that also relate in a figurative sense to the painting technique employed by the artist.

Everything Is in Flux

Meyer works with fluid, translucent media, such as heavily diluted oil paint and solvents that appear to run from his canvas much like drops of water. His paintings of the cascades on the river Saalach, which flows through Austria and the Berchtesgadener Land in Bavaria, translate the idea of fluid paint into the paintings themselves. Abstract acrylic sketches based on photographs form Meyer's starting point. Without making preparatory studies, he paints his motifs onto his canvases directly and rapidly, his colours applied wet-in-wet. As a result, layers of paint are superposed almost to the point of transparency, and blurred contours and controlled flows of paint, partially spattered from a distance, produce a fluid, translucent impression. To control his paint, Meyer lays his canvas flat, yet the liquid paint still creates an element of chance that mars the seductive beauty of his paintings. Moreover, there is the effect produced by smudging and blurring, a topos whose meaning and painterly application are of special importance in Matthias Meyer's oeuvre.

The Absence of the Individual

Born in 1969, Matthias Meyer is first and foremost a painter of cityscapes and landscapes. Around the year 2000, he initially produced urban scenes that were more or less blurred; in recent years, motifs such as the surfaces of bodies of water and extreme-distance views have begun to make his paintings appear ever more abstract. Figures rarely animate his representations which – mostly in urban environments –

assume little more than the generic outlines of plant forms in nature. Like different styles of architecture, plants appear to furnish Meyer with motifs for suggestive paintings that above all address questions of visual crystallisation and dissolution. In his portrayals of the large crowds of pilgrims attending the 2007 Maha Kumbh Melain India, as well as those in Lagos, his 2010 paintings of the Nigerian capital, crowds of people become a means to produce spatial depth. Meyer's paintings of the festival and of the city share features of traditional battle scenes with their unimaginably large crowds. The artist collects photographs of people and uses them as the basis for his paintings of mass dance events like those in Rio de Janeiro (Baile Funk, Rio, both 2008) or those of Laser Show and Sensation White (both 2008) to add life to his infinite pictorial space. Photographic images are always the starting point for Meyer; whether he takes them himself or finds them, they allow him to go on imaginary journeys to the remotest corners on Earth and into space. The objective recording of reality, or rather of a detail of it, by the camera allows the reproduction of reality or nature with the greatest possible detachment, so heightening both neutrality and authenticity.

In his series of Water Paintings, so many layers of translucent paint are applied that the original underlying motif disappears: transparency yields to opacity. This is characteristic of Meyer's method of working: overlying stages of work give rise to various serial thematic clusters. As in the case of Kelp, which belongs to his series on reefs, even for the artist the outcome remains uncertain. The thematic clusters of his motifs, as well as the titles of his paintings, develop only in the course of his work. Meyer's method of working can most readily be described as a process. His decision to give his works titles in English can be explained by the fact that they have fewer associations for German speakers, thus allowing them to approach the work more freely.

Long-Distance Landscapes

It is above all Meyer's versatile handling of perspective that gives some indication of his treatment of the traditional genre of landscape painting. From originally offering views of paradise in Roman murals, it next became important as a backdrop for biblical and secular representations during the Middle Ages, reflected changes in the exploration of the natural world during the Renaissance, was notably developed by Dutch artists in the 15th century, and then functioned as a 'landscape of the soul' for the Romantics. All these depictions of landscape combined the same characteristic elements of trees, mountains and water. Alternating between an obsession with detail and scientific interest, the study of nature achieved great importance over the centuries. A change occurred in the demands made of landscape artists, especially during the 18th century when topographical accuracy increasingly became the focus of attention. Vedute were accurate depictions of the notable buildings and landscape features that distinguished particular places, and they frequently employed a high viewpoint.

At first (around 2000), Meyer produced cityscapes with a fixed central viewpoint, but subsequently his use of perspective in his cityscapes and landscapes became more and more unusual, the change between proximity and distance becoming clearer. Compared with traditional vedute, the buildings Meyer chose to paint in his cityscapes of Amsterdam, Brussels, Essen, Frankfurt am Main, et cetera (especially between 2000 and 2002) are unspectacular. Roads disappearing into the distance, bridge railings, canals or metro tunnels, combined with a tendency to view his subjects from a worm's-eye view, make it impossible for the viewer to gain a topographical overview or to be included in what is happening in the picture. In *Restaurant*, a painting from 2006, the slats of a Venetian blind parallel the support and fulfil a similar function. The distance this creates here forms a compelling contrast with the proximity of the image. In 2008, the artist made a painting of the London Eye in which the drop and the lighting induce a feeling of dizziness in the viewer. Architectural features that emphasise spatial depth also shape the artist's interiors, for instance the dome in his 2004 painting of Siena Cathedral. In his *Water Paintings* (2008–2010), in contrast, the extreme perspective widens out to include an infinite-seeming sky; there is no longer a fixed viewpoint within the painting. The development of the artist's use of perspective is at its most conspicuous in his current series of paintings entitled *Satellites* in which he chooses the most extreme of perspectives: a view of the Earth taken by a satellite in space.

While researching in Hong Kong in 2006, the artist encountered traditional bamboo scaffolding. In a whole series called *Scaffoldings*, scaffolds lend structure to the pictorial space in which again the painter does not show us points of interest and striking locations, but tall buildings and their structures instead. As in *Hong Kong 4* from 2007, his complex lattice structures are meticulously constructed grids that produce a compelling impression of spatial depth. Described by Rosalind E. Krauss as 'an emblem of modernity',^[1] early instances of such formal means are seen in the work of Piet Mondrian, Hans Arp, Man Ray and Josef Albers: 'Without doubt the most formulaic construction that could possibly be mapped on a plane surface, the grid is also highly inflexible . . . For the grid follows the canvas surface, doubles it . . . through its mesh it creates an image of the woven infrastructure of the canvas . . . The grid thus does not reveal the surface, laying it bare at last; rather, it veils it through a repetition.'^[2] For Meyer, a grid structure is a means to produce spatial depth in the surfaces of his paintings.

Photographed and Painted Reality

Yet what is the result of foregoing a direct impression in favour of the use of original photographs? Painting has traditionally led us to believe that it is a medium of illusion, while the technology of photography is able to create a 'true' image of reality. This is exactly why photography had to fight to be recognised as an art form well into the 1970s, even if all the prerequisites for painting seemed to change as early as the mid-19th century – as a result of advancing technological developments in photography and the possibilities they offered – which in the end gave rise to constant rivalry

between the two genres. When Paris of old had to make way for the modern city around 1850, for instance, it was on thousands of occasions the subject of the new invention of photography whose mechanically and chemically produced images possessed a degree of detail that until then had been unthinkable in hand-made pictures. Moreover, this modern metropolis attracted hosts of artists who were ready to embrace progress. Their fascination was also revealed in the development of a wholly new style of painting that no longer had the aesthetically pleasing in its sights, but which aimed rather to illustrate the visual processes within the viewer's eye: Impressionism. Differentiating it from photography, Hubertus Gaßner even speaks of an 'emphasis on manual creation' in Impressionism, 'for instance through the use of complete or partial blurring, soft contours, sketchy execution, emphasis on facture and the haptic texture of a painting's surface'.^[3] A further stylistic aspect is associated with motion blur – originally an unwanted side effect of long exposure times. Only since the early 20th century has photographic material been sufficiently sensitive to allow movement to be captured on film. Then as now, blurring in art or photography is also used to flee the hectic present that overwhelms the senses, and to evoke a rose-tinted idyll in the eye of the beholder. On the other hand, motion blur can be used to portray as accurately as possible the pulsating dynamism of the present. The paintings of Matthias Meyer, too, range between these two poles – escapism on the one hand, and the pursuit of the greatest possible realism on the other. This quality is evident in *Charing Cross*, his 2002 painting of the topographic centre of London: the vertical brushstrokes of the windows indicate that the trains are stationary, while horizontal brushstrokes suggest people hurrying past. As in his landscapes, Meyer uses rapid brushstrokes here, too, in his attempt to capture his blurred visual impressions.

Dubiousness of the Image

'A photograph is more reliable and more credible than any painting. It is the only picture that portrays with absolute truth because it sees "objectively"; people tend to believe a photograph first even if it is technically flawed and what it shows is barely recognisable.'^[4] With his blurred, photorealistic copies of illustrations chosen at random from newspapers and magazines, Meyer's teacher at the Düsseldorf Academy, Gerhard Richter, publicised photography's technical weakness – blurring – as a category of dubiousness of the reality of the painted and photographed image. Yet it was the artists born between 1955 and 1975 – as was Matthias Meyer – and to whom the 'New Realists' or the artists of the New Leipzig School belong, who ensured that painting flourished again. Then again, landscape painting is very much associated with contemporary processes of abstraction, which is why there are many non-figurative representations of it. As an expression of this dubiousness, blurring – besides occurring in the work of a number of contemporary painters and photographers, such as Karin Kneffel (b. 1957), Wolfgang Ellenrieder (b. 1959) or Michael Wesely (b. 1963) – appears to be present in Matthias Meyer's work, too, and to be particularly influenced by computer-assisted video technology. The sfumato employed by Leonardo da Vinci as a kind of hazy veil can be regarded as the art-historical predecessor of this type of blurring. Besides Rembrandt's interiors and portraits, in which blurring and extreme

light and shade are dominant features, it is ultimately the clouds, veils of mist, and the moonlight of Romantic landscapes that create blurring. It always indicates the space between the obvious and the indistinguishable. To make it visible, sight itself must first become a theme – as it did with the Impressionists. The focus of attention is the question of the ‘true’ reproduction of perceived reality and the function of the painted image in our perception. The dual function of depiction thus becomes apparent in the tension between lifelike reproduction and the autonomy of artistic means, which enables blurring as an artistic means to reconcile opposites.[5]

The use of blurring is also a marked feature of Meyer’s series of paintings of religious festivals in India and Lagos, as well as of his interiors. In representations of the natural world such as *Wald 7*, too, tree trunks disappear behind a curtain of dense raindrops or between beams of sunlight (*Forests 2–5*). In his series entitled *Bogs*, blurring is evident mainly in the backgrounds and on the surfaces of water. Between scaffolding, Hong Kong’s buildings are indistinct, while the geometric shapes of billboards come to the fore. The motifs of the artist’s series entitled *Views down and Into the Deep*, as well as *Street* from 2009, are blurred to the point that their subjects are practically dissolved – blurring at its most extreme. With its grid structure, the square format suggests a canyon with a street running through its middle. The extreme blurring, however, obliterates the painting’s subject; what remains is a suggestion of what is being depicted. For now, the 2010 series of *Water Paintings* appears to conclude the process of dissolution-by-blurring. The architectural structure of the original photograph on which the work is based has disappeared entirely; in contrast, the paint is applied thickly. The trend towards the dissolution of the figurative in Meyer’s work culminates here, with his shifts between figuration and abstraction, a feature of his painting technique, no longer evident. Blurring here attains the realm of the non-figurative.

Born in Munich in 1980, SANDRA DICHTL is a freelance writer and curator who lives and works in Dortmund where she is the artistic director of the Dortmunder Kunstverein; she has written articles about Friederike Klotz, Andreas Golinski and Franz West, among other artists.

[1] Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), p. 10.

[2] *Ibid.*, pp. 160–61.

[3] Hubertus Gaßner, ‘Unscharf – Bilder der Einbildung’, in *UNSCHARF: Nach Gerhard Richter*, ed. Hubertus Gaßner and Daniel Koep, exh. cat. Hamburger Kunsthalle (Ostfildern-Ruit, 2011); translation.

[4] Gerhard Richter, ‘Notizen 1964–1965’, in *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*, ed. Hans-Ulrich Obrist (Frankfurt am Main and Leipzig, 1996), p. 25; translation.

[5] See: Marc Wellmann, *Die Entdeckung der Unschärfe: Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert* (Frankfurt am Main, 2005); and Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe* (Berlin, 2002).